IZPP INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR PHILOSOPHIE UND PSYCHOSOMATIK

Erstes offenes E-Journal für fächerübergreifende Theoriebildung in Philosophie und Psychosomatik sowie ihren Grenzgebieten

Herausgeber: Wolfgang Eirund und Joachim Heil ISSN: 1869-6880

Die Relationen der Musik hören. Zu Wilhelm Furtwänglers Interpretationskunst

Henrik Holm

Zusammenfassung

Die Aufnahmen mit Furtwängler am Dirigentenpult rufen monumentale und faszinierende Hörerfahrungen hervor, besonders die aus den Kriegsjahren. Warum erfährt Furtwängler immer noch eine bewundernde Wertschätzung? In diesem Aufsatz möchte ich Furtwänglers Interpretation von Beethovens neunter Symphonie vor dem Hintergrund seines interpretationsästhetischen Denkens thematisieren. Das Ziel ist es, Furtwänglers Interpretationskunst als eine Sache der ästhetischen Erfahrung zu verorten.

Schlüsselwörter

Musikphilosophie, Ästhetik, musikalische Interpretation

Abstract

Still today, the German conductor Wilhelm Furtwängler fascinates and causes monumental listening-experiences, especially through the recordings of his wartime-concerts. Why do we appreciate them to such a degree? What kind of listening-experience is this? In this article, I will discuss Furtwänglers interpretation of the beginning of Beethoven’s ninth symphony on the background of his thinking about musical interpretation and performance. My aim is to understand Furtwänglers interpretation as a genuine case of aesthetic experience.

Keywords

Philosophy of music, aesthetics, musical interpretation

Einleitung

Wilhelm Furtwängler gehörte zweifellos zu den beliebtesten Interpreten des vorigen Jahrhunderts. Der Musikkritiker Joachim Kaiser ist sogar der Auffassung, es handele sich bei Furtwängler um den größten Interpreten aller Zeiten.[1] Es gibt viele Bücher von Musikern, die mit Furtwängler gearbeitet haben. Eines der prominentesten Beispiele ist das vor kurzem in zweiter Auflage erschienene Buch „Jupiter und ich“ von Dietrich Fischer-Dieskau.[2] Die vielen Aufnahmen mit Furtwängler, hauptsächlich bestehend aus Konzertmitschnitten, genießen noch heute eine große Popularität in der ganzen Welt. Besonders tief und beeindruckend sind dabei die Aufnahmen aus den Kriegsjahren. Diese sind natürlich historisch von großem Interesse. Aber das Entscheidende ist, dass sie eine besondere Erfahrung der Musik hervorrufen. Denn durch Furtwängler erfährt man die Musik in einer ganz besonderen Weise, so das einhellige Urteil vieler Musiker, Musikkritiker und vor allem vieler Musikliebhaber. Nachdem man Furtwängler gehört hat, erscheinen zum Beispiel andere Interpretationen als nicht tief genug. Aber was bedeutet „nicht tief genug“? Wie kann man die Hörerfahrungen beschreiben? Was ist das Besondere an Furtwänglers Interpretationen? Über Furtwängler zu forschen heißt u. a. diesen Fragen nachzugehen, indem man sich im Beziehungsgeflecht von Text (Furtwänglers Schriften), klingendem Material (die Aufnahmen) und Hörerfahrungen seiner Interpretationskunst widmet.

Um die Hörerfahrung beschreiben zu können, muss man Furtwänglers Interpretationskunst, auf der seine Interpretationskunst beruht, verstehen. Es geht um die Relation zwischen musikalischer Interpretation und auditiver Rezeption, oder mit anderen Worten: ich möchte Furtwänglers Interpretationskunst als ästhetische Erfahrung verstehen. Mein Ziel ist es, das Besondere an Furtwänglers Interpretationen herauszuarbeiten, und zwar dieses Besondere in seiner Bedeutung für die Hörerfahrung.

Ich gehe hierbei in drei Schritten vor: *Erstens* präsentiere ich Furtwänglers Begriff musikalischer Interpretation. *Zweitens* gehe ich auf einige Beethoven-Aufnahmen ein. *Drittens* geht es um die ästhetische Erfahrung des bereits Gewonnenen. Hierbei möchte ich einige Aspekte der Interpretationsästhetik Furtwänglers philosophisch deuten. Der Artikel hat zwei Zielsetzungen: Er möchte einen Beitrag zur Einbeziehung der musikalischen Interpretation und Aufführung in musikwissenschaftliche Fragestellungen leisten.[3] Ebenso versucht er das Thema der musikalischen Interpretation in einen philosophischen Kontext zu stellen. Indem ich diese beiden Zielsetzungen verfolge, möchte ich jedoch meine – von sehr vielen anderen ebenso geteilte – Überzeugung nicht verschweigen, dass ich Furtwänglers Interpretationskunst für sehr tiefgründig halte. Meine Intention ist es, diese Überzeugung, die wirkungsgeschichtlich wohl als eine Tatsache zu betrachten ist, verständlich zu machen.[4]

Ich konzentriere mich auf Ludwig van Beethoven. Denn bei Beethoven handelt es sich um den Komponisten, der Furtwängler am meisten bedeutet hat. In ihren Erinnerungen an Furtwängler schreibt seine Ehefrau Elisabeth Furtwängler ein Kapitel über das Verhältnis ihres Mannes zu Beethoven. Das Kapitel beginnt mit den Worten: „Furtwängler ohne Beethoven ist völlig unvorstellbar. Beethoven war für sein Leben von größter Bedeutung, und das von Jugend an."[5] Fischer-Dieskau schreibt ebenso über das besondere Verhältnis Furtwänglers zu Beethoven:

> „Er sagte mir später einmal […], für ihn gebe es trotz Wagner, Berlioz, Bruckner und Brahms nur einen Musiker, der ihn wirklich befruchte, der ihn über sein eigenes Werk hinaushob. Beethoven sei der einzige, der wirklich absolute Musik schreiben könne, vorausgesetzt, man lege einen strengen, das beinhalte, des Komponisten eigenen Maßstab an."[6]

Dazu kommt die Tatsache, dass Beethoven derjenige Komponist ist, den Furtwängler am meisten aufgeführt hat.[7]

Furtwänglers Interpretationsästhetik

Die Frage nach der musikalischen Interpretation hat Furtwängler sein ganzes Leben begleitet. Er spricht von der Interpretationsfrage als einer musikalischen „Schicksalsfrage".[8] Furtwängler möchte mit seiner Interpretation den natürlichen Zugang zur Musik wiedergewinnen. Die Interpretation sei – so Furtwängler – problematisch geworden, weil wir die Musik nicht wie früher instinktiv fühlen.[9] Die Krise der Interpretation sei daher eine Krise des richtigen Fühlens. Dieses wird teilweise durch falsche intellektuelle Vorstellungen verdrängt. Aber gleichzeitig fehle es an Mut, zuzugeben was man fühlt.[10]

Furtwängler entwirft hierbei eine Theorie der Entfremdung von der Musik: Er stellt fest, dass seine Zeit den unmittelbaren Zugang zur Musik verloren hat. Die Konsequenz dieser Entfremdung sei eine Intellektualisierung der Frage nach der richtigen Interpretation. Aber eine Intellektualisierung sei keine Überwindung, sondern eher als eine Potenzierung der Entfremdung zu betrachten. Demgegenüber versucht Furtwängler ein

natürliches Verhältnis zur Musik wiederherzustellen. Es handelt sich darum, den Prozess der Entstehung des musikalischen Werkes lebendig zu vergegenwärtigen. Dieser Prozess fange beim Chaos an und ende beim vollendeten Werk. Furtwängler spricht hier nur von der tonalen, klassischen Musik. Beethoven dient ihm dabei als das maßgebliche Paradigma: Beethoven sei immer den Weg von der Idee zur gestalteten, vollkommenen Form gegangen. Aus dem Chaos der Einfälle, der Ideen und der Klangvorstellung sei Beethoven immer zum klaren, einfachen und verständlichen Ausdruck des musikalischen Gedankens gekommen. Seine Musik trage daher die Form eines Organismus. Sie habe das Leben in gestalteter Form in sich. Furtwängler bedient sich der Naturphilosophie Goethes, um die Kunst Beethovens beschreiben zu können. Beethovens Musik sei als Vorbild „nichts Ausgedachtes, nichts Konstruiertes, sondern etwas Gewachsenes, gleichsam unmittelbar aus den ‚Händen der Natur‘ Hervorgegangenes.“[11]

Die Folge für die Interpretation ist „ein völliges Sich-Identifizieren des Künstlers mit dem Werk und dessen Werden“[12]. „Das Durchleben des ganzen Werkes in seiner Struktur, als lebendigen Organismus“[13], sei das Ziel der Interpretation. Man müsse als Interpret zurück zum ursprünglichen Impuls des Komponisten und das Werk gewissermaßen von dort aus neu entstehen lassen. Wie das Werk aus der Improvisation geboren ist, so muss der Interpret dem Komponisten beim Schöpfungsakt des musikalischen Werkes folgen. Man muss, so könnte man Furtwänglers Anliegen zusammenfassen, dem Logos der Musik folgen, d. h. die innere Logik und Notwendigkeit des Werkes nachvollziehen. Dass das Werk so geworden ist, wie es ist, muss gefühlt und verstanden werden. Erst dann kann eine ästhetische (und unmittelbare) Gleichzeitigkeit mit der Musik vom Publikum erfahren werden. Der zentrale Begriff lautet in diesem Zusammenhang „Improvisation“. Zur Improvisation schreibt Furtwängler:

> „Die Improvisation ist in Wahrheit die Grundform allen wirklichen Musizierens; frei in den Raum hinaus schwingend, als einmaliges wahrhaftiges Ereignis entsteht das Werk, gleichsam als Abbild eines seelischen Geschehens. Dieses ‚seelische Geschehen‘, als ein organisch-selbsttätiger Prozeß kann nicht gewollt, er zwungen, nicht auf logische Weise erdacht, errechnet oder irgendwie zusammengesetzt werden. Es hat seine eigene Logik, die auf psychischen Gesetzen fußend, nicht weniger naturgegeben, nicht weniger unerbittlich ist als alle exakte Logik. Den Gesetzen organischen Lebens entsprechend hat jedes solche ‚seelische‘ Geschehen, das ein musikalisches Werk darstellt, in sich die Tendenz, sich zu ‚vollenden‘; dieser Tendenz, nicht irgendeiner willkürlichen Konvention entspringen die sogenannten musikalischen ‚Formen‘, soweit sie gewachsen, also naturgegeben sind, die Liedform, Sonate, Fuge usw. Eine ‚sich vollendende Improvisation‘ – so können wir also ein Musikstück bezeichnen; sich vollendend im Ausschwingen der ihm eigenen musikalischen Form, und doch in jedem seiner Momente, von Anfang bis Ende, Improvisation.“[14]

Der Gedanke, das musikalische Werk als Organismus zu verstehen, ist in Furtwänglers Interpretationsästhetik von konstitutiver Bedeutung. Denn mit dieser Idee erfasst der Interpret die Relationen der Teile des Werkes aus der „Vision eines Ganzen“[15]. Doch auch wenn man eine Vision des Ganzen hat, ist es für Furtwängler ausgeschlossen, dass man bei der Aufführung eines Werkes alles planen kann. Vielmehr muss das Werk hier und da neu entstehen. Furtwängler geht es um die Unmittelbarkeit der Musik. Der Interpret ist ein Mittel zur Unmittelbarkeit der Musik. Man könnte diesen Umstand dahingehend deuten, dass man sagt, es handele sich um eine sympathetische und mitdenkende Einfühlung in das musikalische Werk. Der Interpret muss in der Musik stehen, um diese Unmittelbarkeit vermitteln zu können. Für Furtwängler geht es in der Musik um etwas Lebendiges. Er lebt in und mit der Musik. Die Musik ist gegenwärtig und gehört nicht der Vergangenheit an.

Die Subjektivität des Interpreten ist eine Bedingung der Möglichkeit dafür, dass das Werk objektiv zu Gehör gebracht werden kann. Die Subjektivität des Komponisten, die sich objektiv im musikalischen Werk manifestiert, muss durch den Interpreten subjektiv rezipiert und verinnerlicht werden. Theodor W. Adorno spricht, m. E. zu Recht, davon, dass Furtwängler um „eine Rettung des bereits Verlorenen“[16] kämpfte. Diese Rettung gehe **„**darauf aus, die Werke in ihrer Fülle zu erhalten, eingebettet in den Glanz, den Geschichte ihnen brachte; die Innerlichkeit ihrer expressiven Gehalte durch die Innerlichkeit des Interpreten zu restituieren“[17].

Furtwänglers Verständnis musikalischer Interpretation stellt gleichsam den Hintergrund seiner Aufführungen dar. Seine Interpretationskunst ist der Nachvollzug seines interpretationsästhetischen Denkens. Um diesen Hintergrund zu wissen, ist unerlässlich, will man seine Form von Interpretation verstehen. Dieser Hintergrund ist jedoch keine platonische Idee, sondern befindet sich mehr oder weniger in der klingenden Aufführung der Musik.

Furtwänglers Beethoven als Beispiel seiner Interpretationskunst

Wenn man über Furtwänglers Interpretationskunst forscht, hat man den musikalischen Klang zum Forschungsgegenstand. Bei der Beschreibung des Klangs steht man methodischen Herausforderungen gegenüber, die auf unterschiedliche Weise gelöst werden können. Ziel einer Beschreibung kann es nicht sein, den Klang auf einen bestimmten Begriff zu bringen. Die Beschreibung kann und soll die Musik nicht ersetzen. Die Musik bleibt wie sie ist. Eine deskriptive Erforschung dieses Materials kann nur auf bestimmte Sachen zeigen und sie aufweisen. Sie ist notwendigerweise perspektivisch. Jedoch ist sie nicht tautologisch, denn sie sagt nicht einfach, was sie hört, sondern versucht das Gehörte zu verstehen. Das Verstehen von Musik kann man mit dem Verstehen von Sätzen vergleichen. Es geht darum, den Sinn des Gesagten aufzufassen. Bei der Beschreibung von Musik handelt es sich ebenso um den Sinn der Tonsprache. Unter dem Begriff des Sinnes verstehe ich hierbei, die inneren Relationen der Musik kontextuell innerhalb des einzelnen Werkes gewahr zu werden.[18] Ein Beispiel möge dies veranschaulichen: Die Aussage „Furtwängler nimmt im Takt 28 eine Temposteigerung vor“ ist nicht sehr gehaltvoll. Demgegenüber zielt eine Beschreibung dieser Tatsache darauf ab, die Gründe zu verstehen, warum Furtwängler im Takt 28 eine Temposteigerung vornimmt. Diese Gründe muss man allerdings intern aus dem gespielten Werk selbst gewinnen. Ich halte diese Methodik für die tonale Musik geeignet. Denn tonale Tonsprache ist der Sprache als Ausdrucksform ähnlich. Es besteht eine „Familienähnlichkeit“ (Wittgenstein) zwischen ihnen. Folgende Ansicht von Wittgenstein ist dabei richtungsgebend:

> „Das Verständnis der Musik ist eine Lebensäußerung des Menschen. Wie wäre sie Einem zu beschreiben? Nun, vor allem müßte man wohl die *Musik* beschreiben. Dann könnte man beschreiben, wie sich Menschen zu ihr verhalten. Aber ist das alles, was dazu nötig ist, oder gehört dazu, daß wir ihm selbst Verständnis beibringen? Nun, ihm Verständnis beibringen wird ihm in *anderem* Sinne lehren, was Verständnis ist, als eine Erklärung, die dies nicht tut. Ja auch, ihm Verständnis für Gedichte oder Malerei beibringen, kann zur Erklärung dessen gehören, was Verständnis für Musik sei.“[19]

Hierbei wird klar: 1.) Eine Beschreibung der Musik als Klang ist nicht kausal. Sie fragt nicht nach der Ursache des Klangs, sondern beschreibt den Klang vielmehr durch Vergleiche, Bilder und Narrative. 2.) Eine Beschreibung ist deswegen keine Repräsentation des Klangs.[20] 3.) Andere Künste können zum Verständnis der Musik beitragen. 4.) Eine Beschreibung ist nicht normativ. Sie kritisiert nicht, sondern versucht auf etwas zu zeigen. Wie man sich wertend zum Gezeigten verhält, ist eine andere Frage. Bezogen auf die nun folgende Beschreibung ausgewählter Perspektiven der Beethoven-Interpretation Furtwänglers heißt dies, dass das Verstehen, um

das es geht, ein analytisch-philosophisches Verstehen ist.[21] Es versucht die Sinnzusammenhänge der musikalischen Interpretation aufzuweisen. Dabei nimmt es die Sprache als Leitfaden. Wittgenstein schreibt hierzu:

> „Das Verstehen eines Satzes ist dem Verstehen eines Musikstücks verwandter als man glauben würde. Warum müssen diese Takte gerade so gespielt werden? Warum will ich das Zu- und Abnehmen der Stärke und des Tempos gerade auf dieses Bild bringen? – Ich möchte sagen: ‚weil ich weiß, was das alles heißt‘. Aber was heißt es denn? – Ich wüßte es nicht zu sagen. Ich kann als Erklärung nur das musikalische Bild in das Bild eines andern Vorgangs übersetzen; und dieses Bild jenes beleuchten lassen.“[22]

Ich komme nun zu Furtwänglers Interpretation des ersten Satzes von Beethovens neunter Symphonie. Es existieren mehrere Aufnahmen von Beethoven, Symphonie Nr. 9, dirigiert von Furtwängler. Die berühmteste ist jene, die anlässlich der Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele entstanden ist. Dennoch halte ich die Aufnahme von März 1942 mit den Berliner Philharmonikern für die bessere, wenn es darum geht, das Spezifische der Interpretationsästhetik Furtwänglers herauszuarbeiten.[23] Im Allgemeinen sind es wohl, wie schon angedeutet, die Aufnahmen aus den Kriegsjahren, die man zu den besten Beethoven-Interpretationen Furtwänglers zählen kann.[24]

Ich konzentriere mich im Folgenden auf die ersten 17 Takte dieser Symphonie. Furtwänglers Interpretation ist dramatisch. Die unterschiedlichen Themen und Motive stehen in einer inneren Relation zueinander. Sie entwickeln sich nicht neben-, sondern miteinander. Darum wird der Hörer vom Anfang an auf eine Reise mitgenommen. Er weiß nicht wohin es geht. Es entwickelt sich alles im Prozess. Furtwängler lässt die Sechstolen im Nebel, sie sind undeutlich, sie bilden so etwas wie einen Klangteppich. Die Quintbewegungen stehen einzeln für sich da. Es ist nicht klar, was einen erwartet. Das erzeugt eine mysteriöse Spannung. Alles, was neu hinzutritt, wird gleichsam schicksalhaft eingesetzt. Klarheit gewinnt man erst durch den Tutti-Einsatz im Takt 17. Hier ist es aber als ob Furtwängler der bisherigen Entwicklung entgegenarbeitet. Er gibt sich nicht dem Prozess hin, sondern eher zögerlich erwartet er den Fortgang der musikalischen Entwicklung. Vor der Klimax im Takt 17 holt er noch Luft. Erst hier erfährt man einen klaren, deutlichen Rhythmus. Ich deute dieses Zögern folgendermaßen: Furtwängler versetzt den Hörer in eine Stimmung, als wäre dieser gleichsam bei der Schöpfung zugegen. Alles entwickelt sich aus dem Chaos. Diese Entwicklung ist langwierig und erst in einem ersten Rückblick wird klar, wie sich alles verhält. Im Takt 17 offenbart sich gewissermaßen der Sinn der ersten 16 Takte. Für diese Deutung sprechen Furtwänglers tiefe religiöse Überzeugung und die Tatsache, dass er das kompositorische Werden der Werke Beethovens als einen Schöpfungsakt aus dem Chaos versteht.[25] Wir sind als Hörer bei der Entstehung des Werkes dabei. Furtwängler vermittelt, so paradox dies klingen mag, keine Interpretation. Vielmehr lässt eher den Hörer entscheiden, wie die Musik zu interpretieren sei. Die Dramatik des musikalischen Geschehens soll sich im Hörer selbst wiederspiegeln. Die Ungewissheit dessen, was kommt und wie sich alles entwickelt, ist Teil seiner Interpretation. Furtwängler bemüht sich um eine interpretationslose Interpretation, weil er die Unmittelbarkeit der Musik zu Gehör bringen möchte. Natürlich ist das an sich eine Interpretation. Dennoch handelt es sich um eine Interpretation, die nichts als die innere Dramatik der Musik selbst vermitteln will. Mit Wittgenstein könnte man sagen, dass die Musik sich selbst sagt:

> „‚Das Bild sagt mir sich selbst.‘ – möchte ich sagen. D. h., daß es mir etwas sagt, besteht in seiner eigenen Struktur, in *seinen* Formen und Farben. (Was hieße es, wenn man sagte ‚Das musikalische Thema sagt mir sich selbst‘?)“[26]

Dies ist undeutliche Rede. Aber indem undeutlich gesprochen wird, wird auf etwas Wesentliches hingewiesen. In dieser Spannung bewegt sich jede verbale Beschreibung von klingender Tonsprache. Die Erfahrung, dass man bei einigen Interpretationen das Gefühl bekommt, hier spreche die Musik selbst, ist nicht selten. Dieses Gefühl einer unmittelbaren Begegnung, die einem als Hörer eine Teilhabe an der musikalischen Entwicklung gestattet, wird einem bei dieser Aufnahme vermittelt.

Im weiteren Verlauf seiner Interpretation des ersten Satzes arbeitet Furtwängler viel mit Temposchwankungen.[27] Man kann diese Tatsache als ein Atmen mit der Musik interpretieren. Atem ist ein Zeichen von Leben. Das Leben ist nicht statisch, sondern hat verschiedene Tempi. Manchmal entwickelt sich etwas schnell, und manchmal wird das Leben als langsam erfahren. Sämtliche Zeitdimensionen gehören zum Schicksal eines Lebens. Ebenso verhält es sich in der Musik: Die dramatische Entwicklung beinhaltet unterschiedliche Zeitdimensionen.[28] Es gibt die Zeit des Kampfes (vor allem deutlich in den Takten 301ff) und die Zeit des Reflektierens (Takte 427ff). Durch das Spiel mit den unterschiedlichen Zeitdimensionen vermittelt Furtwängler das Gefühl, dass die Musik sich selbst reflektiert: Die Musik hat ein Verhältnis zu sich selbst. Sie kommuniziert mit sich und entwickelt eine Metaperspektive auf sich selbst. Dies kommt besonders bei der Coda zum Ausdruck. Hier erhält der Hörer eine Rückschau auf die gesamte Dramatik des ersten Satzes, aber diese Rückschau ist selbst eine dramatische (ab Takt 531). Sie mündet in der Wiederholung der ersten Klimax vom Takt 17.

Furtwängler arbeitet mit unterschiedlichen Dimensionen, die in seinen Temposchwankungen und in den dramatischen Relationen zwischen den Themen, Motiven und Teilen bemerkbar sind. Hieraus könnte der Eindruck entstehen, dass Furtwänglers Interpretation nicht einheitlich, sondern im Ausdruck plural sei. Die Frage drängt sich auf: Vermag Furtwängler die Einheit des Satzes zu bewahren, und wenn ja, wie macht er dies? Ein Argument dafür, dass man die Frage affirmativ beantworten kann, lässt sich mit Hilfe von Furtwänglers schriftlicher Beethoven-Deutung entwickeln: Die Einheit der Themen sieht Furtwängler hierbei in Beethovens Arbeit mit der Form. Das Material sei so geformt, dass Beethoven es wie kein anderer geschafft hat, eine komplexe Idee auf einen einzelnen, schlichten Gedanken zu bringen. „Alles Große ist einfach"[29] dient hierbei als Motto. Hieraus könnte man schlussfolgern, dass die Musik an sich einheitlich sei und es deswegen die Aufgabe des Interpreten sei, das Dramatische am Gewordensein dieser Einheit darzustellen. Ob das Argument überzeugend ist, muss jeder für sich entscheiden. Meiner Auffassung nach gelingt es Furtwängler, die Einheit des Satzes zu vermitteln. Man kann Furtwänglers Verdienst darin sehen, dass er ein Gleichgewicht zwischen der Einheitlichkeit und der Komplexität des dramatischen Verlaufs herstellt. Damit verwirklicht er etwas, was man als ein besonderes Charakteristikum der Musik Beethovens hervorheben kann und das Carl Dahlhaus mit folgenden Worten beschreibt:

> „Das hervorstechende syntaktische Merkmal eines symphonischen Stils, den man als dramatisch empfindet, ist eine Unselbständigkeit der Teile, die als Spannung wirkt, weil das Einzelne nicht in sich selbst beruht, sondern eine Ergänzung verlangt und dadurch über sich hinausweist."[30]

Bei Furtwängler kommt das zum Ausdruck, was Carl Dahlhaus hier als Charakteristikum der Musik Beethovens interpretiert. Das Gleichgewicht festzuhalten vermag neben Furtwängler noch Otto Klemperer sehr eindrücklich.[31] Es ist leicht, bei der Interpretation des ersten Satzes der neunten Symphonie das Gleichgewicht zu verlieren, indem man entweder zu sehr an der Einheit oder an der Komplexität interessiert ist. Das wird deutlich in Herbert von Karajans Aufnahme: Karajan[32] vermittelt die Einheit des musikalischen Ausdrucks

vorbildlich. Er erreicht dies durch ein Tempo, das immer durchgehalten wird und das sozusagen alles einer interpretatorischen Gestaltungskraft unterwirft, die als Formalprinzip der ganzen Aufführung funktioniert. Zweifellos hat diese Interpretation etwas für sich. Jedoch geht dies bei Karajan auf Kosten einer Darstellung der Komplexität des dramatischen Verlaufs der Musik: Die vielen verzwickten Relationen des musikalischen Verlaufs kommen nicht wie bei Furtwängler und Klemperer zum Ausdruck.

Weil Furtwängler das Gleichgewicht behält, bildet sich beim Hörer das Gefühl, er höre das Beispiel einer authentischen Interpretation. Die heftig geführte Debatte um die Authentizität möchte ich hier nicht aufnehmen, sondern nur dafür plädieren, dass man Authentizität im Rahmen der ästhetischen Erfahrung des Hörens verorten sollte. Wenn eine Unmittelbarkeit zwischen Musik und Hörer entsteht, in der die Relationen der Musik erfahren werden, darf man diesen Umstand authentisch nennen.

Im nächsten Abschnitt soll Furtwänglers Interpretationsästhetik als ästhetische Erfahrung thematisiert werden.

Furtwänglers Interpretationskunst als ästhetische Erfahrung

Nun gilt es, anhand des schon Gesagten das Spezifische einer ästhetischen Erfahrung von Furtwänglers Interpretationsästhetik herauszuarbeiten. Natürlich kann das Ergebnis auf andere Interpretationen mit anderen Dirigenten ebenso zutreffen. Wenn das der Fall ist, kann man dies durchaus als eine Form von „Familienähnlichkeit“ (Wittgenstein) musikalischer Interpretationen verstehen. Zunächst einmal muss der Begriff der ästhetischen Erfahrung näher beleuchtet werden. Reinhold Schmücker definiert diesen Begriff folgendermaßen:

> „Ästhetische Erfahrung ist eine kontemplative, auf einen bestimmten Wahrnehmungsgegenstand gerichtete Aufmerksamkeitskonzentration, die um der Gewahrung der Eigenheit dieses Gegenstandes willen erfolgt und der evaluativen ebenso wie der existenziellen Wahrnehmung eine neue Perspektive auf ihn eröffnet. […] Ästhetische Kunsterfahrung kann und will in ein Verstehen einmünden, die ästhetische Erfahrung anderer Gegenstände kann und will dies nicht.“[33]

Angewandt auf das Hören von Aufnahmen mit Furtwängler heißt dies: Das Hören setzt Konzentration voraus, es ist offen für das, was kommt, und ist bereit die Musik aufzunehmen. Die Musik aufzunehmen bedeutet der Musik zu folgen. Mit Levinson kann man das Verstehen von Musik als eine Form des Folgens deuten.[34] Es handelt sich um das Folgen eines bestimmten Werkes, interpretiert von einem bestimmten Dirigenten, mit einem bestimmten Orchester, zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort. Kontemplativ ist das Hören, wenn man an diesem Gegenstand des Hörens um seiner selbst willen interessiert ist. Man möchte etwas erfahren. Das Hörerlebnis soll einem etwas geben, und zwar im evaluativen und existenziellen Sinne. Evaluativ ergibt die Interpretation im Idealfall etwas, was mit der Musik selbst zu tun hat. Man hört etwas Neues in der Musik oder man vertieft eine schon existierende Beziehung zur Musik. Im letzten Fall weiß man um die eigene existenzielle Ergriffenheit. Existenziell wird das Hörerlebnis, wenn einem das Gespielte in irgendeiner Weise etwas bedeutet. Schmücker ist der Auffassung, dieser ganze Prozess möchte in ein Verstehen einmünden. Das heißt nicht notwendigerweise, die Musik auf einen Begriff zu bringen (Adorno), sondern dass die ästhetische Erfahrung der Musik mitgeteilt werden möchte. Das kann einem selbst oder anderen gegenüber sein. Der kantische Hintergrund ist unverkennbar: Das ästhetische Wohlgefallen möchte geteilt werden.[35] In unserem Fall heißt dies: man möchte mitteilen, warum Furtwänglers Beethoven-Interpretation etwas Besonderes sei und dass andere an dieser ästhetischen Erfahrung teilhaben dürfen.

Nachdem nun der Begriff der ästhetischen Erfahrung umrissen ist, kann die Frage nach dem Spezifikum einer ästhetischen Erfahrung der Interpretationskunst Furtwänglers aufgenommen werden. Ich werde hierbei drei Argumente präsentieren.

1. Vor dem Hintergrund seines Verständnisses des musikalischen Werkes als eines Organismus ist klar, dass Furtwängler bemüht ist, das Verhältnis von Ganzheit und Teilen herauszuarbeiten. Dies sei ihm gelungen. Als Grund für diese These spricht eben die Erfahrung, die man als Hörer mit seiner Interpretation macht. Als Hörer wird man bei Furtwängler in eine prozessuale Entwicklung des musikalischen Verlaufs hineingenommen. Selten ist es so leicht der Musik zu folgen. Furtwängler lässt einen an den Relationen der Musik teilhaben. Bei Beethoven tritt deswegen das dramatische Element der musikalischen Relationen besonders hervor. Dieser Eindruck wird durch viele Zeugnisse von Musikern bestätigt, die mit Furtwängler gespielt haben. Man wird mitgerissen, man geht mit, man vergisst sich selbst und folgt der Musik. Man wird gewissermaßen von Furtwängler durch die Musik geführt.[36] Man steht als Hörer direkt in der Musik, nicht als kritischer Beobachter draußen, obwohl man sich selbstverständlich für diese Perspektive entscheiden kann. Vielleicht könnte man den Begriff der Ekstase einführen: Furtwängler ermöglicht eine ekstatische Erfahrung mit der Musik.

2. Wenn er von der Musik mitgerissen wird, ändert sich der Zeitbezug des Hörers. Michael Theunissen beschreibt diesen Umstand treffend: „Sinnliche Wahrnehmung wird zur ästhetischen Anschauung, indem das Subjekt vermöge seines gewaltsamen Sich-Losreißens von der Zeit gewaltlos in den Gegenstand sich versenkt.“[37] Die Zeit des Hörers wird zur Zeit in der Musik. Dies ist durchaus als eine gelungene Kontemplation aufzufassen. Wie sich die Relationen der Musik entwickeln, hat eine eigene Zeit, in die sich der Hörer vertieft. Durch die innere Sammlung der Kontemplation ist man in der Lage, „dem Gegenwärtigen“[38] der Musik zu begegnen. Die Angleichung der Zeit des Hörers an die Zeit der Musik im Sinne eines Sich-Aufhaltens im Gegenwärtigen der Musik führt zur Erfahrung, verallgemeinert gesagt, dass die Kunst es vermag, ein Gefühl einer verweilenden Entzeitlichung herbeizuführen. Die Gegenwart der Musik ermöglicht ein Verweilen in der Musik. Theunissen deutet dies als „Licht der Ewigkeit“, das jedoch nie zum Besitz wird und deswegen „keine eindeutige Realität“[39] sei.

3. Dass die Relationen den Hörer so stark mit sich ziehen, so dass er in der Musik verweilt, stellt eine Weise dar, wie man den Sinn der Musik erlebt. Das Gefühl einer ästhetischen Notwendigkeit drängt sich beim Hören auf. Diese erlebte Notwendigkeit hat die Form eines logischen Hörens. Man versteht, warum es so klingen muss, wie es klingt. Man wird der inneren Logik der Musik gewahr. Die Musik schafft damit etwas, was im Leben nicht möglich ist. Die Kontingenz wird zugunsten einer vollkommenen Notwendigkeit aufgehoben. Die Musik wird als Organismus gehört.

Mit dieser Deutung der Interpretationsästhetik bewege ich mich bewusst im Zirkel: Ich setze etwas voraus, was ich erweisen möchte. Ausgangspunkt war Furtwänglers Verständnis der Musik als Organismus, und nun präsentiere ich die ästhetische Erfahrung der Interpretationskunst Furtwänglers als ein Hören der Musik als Organismus. In der Philosophie der Kunst ist, wie Heidegger sagt, der Zirkel eine Stärke.[40] Als Ergebnis kann man diesen Zirkel so deuten, dass man sagt, Furtwängler gelingt es, die Musik so zu interpretieren, dass sie vom Hörer als lebendiger Organismus erfahren wird. Damit hat Furtwängler das Meisterstück geschafft, seine Idee der musikalischen Interpretation zu verwirklichen. Ohne Zweifel ist Furtwänglers Zugang zur Musik Beethovens nur eine mögliche Weise, sich der Musik zu widmen. Die Musik Beethovens geht nicht

darin auf, nur von Furtwängler authentisch interpretiert zu werden. Die Musik Beethovens hat eine Fülle an Interpretationsmöglichkeiten, die an und für sich Sinn machen. Wenn man die musikalische Interpretation als Forschungsgegenstand behandelt, ist es allerdings wichtig, sich die philosophischen Grundlagen einer solchen Interpretation bewusst zu machen. Bei Furtwängler kann man sich einen Begriff davon bilden, weil er viel über Musik geschrieben hat. Bei anderen Interpreten muss die implizite Philosophie des Interpretierens explizit gemacht werden.

Nun möchte ich über das Verhältnis von Philosophie und musikalischer Interpretation nachdenken, um das Spezifische an der Interpretationskunst Furtwänglers als ästhetische Erfahrung explizieren zu können. Georg Wilhelm Friedrich Hegel schreibt über den Zusammenhang von Musik und Interpretation:

> „Indem nämlich die Töne nicht wie Bauwerke, Statuen, Gemälde für sich einen dauernden objektiven Bestand haben, sondern mit ihrem flüchtigen Vorüberrauschen schon wieder verschwinden, so bedarf das musikalische Kunstwerk einerseits schon dieser bloß momentanen Existenz wegen einer stets wiederholten *Reproduktion*. Doch hat die Notwendigkeit solch einer erneuten Verlebendigung noch einen anderen tieferen Sinn. Denn insofern es das subjektive Innere selbst ist, das die Musik sich mit *dem* Zwecke zum Inhalt nimmt, sich nicht als äußere Gestalt und objektiv dastehendes Werk, sondern als subjektive Innerlichkeit zur Erscheinung zu bringen, so muß die Äußerung sich auch unmittelbar als Mitteilung eines *lebendigen Subjekts* ergeben, in welche dasselbe seine ganze eigene Innerlichkeit hineinlegt.“[41]

Hiermit hat Hegel die musikalische Interpretation zum philosophischen Thema gemacht. Weil die Musik das Innere darstellt, muss sie auch durch die Innerlichkeit eines lebendigen Subjekts gehen. Dies geschehe „unmittelbar als Mitteilung eines lebendigen Subjekts“. Meines Erachtens gelingt Furtwängler gerade dies. Ich deute diese Form von Interpretation als eine besondere Form des Sich-hinein-Lebens in die Musik. Das Sich-hinein-Leben umfasst zwei Momente: Einerseits fühlt man sich in den expressiven Gehalt der Musik hinein, andererseits ermöglicht sie ein Mit-Denken mit der Musik. Ohne Zweifel gehört das Gefühl auf konstitutive Weise zur ästhetischen Erfahrung. Ungeachtet wie man die Relation versteht, hat die Musik einen besonderen Zugang zum Gefühl. Dies ist die subjektive Seite der ästhetischen Erfahrung. Die Musik drückt etwas aus, was sich nicht sagen lässt. Wir schätzen sie so sehr, weil sie eine Resonanz in uns hervorruft.

Furtwängler vermittelt in besonderer Weise die Subjektivität der Musik. Es geht bei ihm um das Innenleben des Komponisten, das durch das Innenleben des Interpreten zum Innenleben des Hörers vermittelt werden will. Furtwängler arbeitet den emotionalen Gehalt der Musik aus. Die Teilhabe am musikalischen Geschehen impliziert das eigene Involviert-sein. Wie der einzelne darauf respondiert, ist eine Sache des einzelnen Hörers. Entscheidend ist hierbei nur, dass die Interpretation Gefühle auslöst, die den Hörer zum Eingeständnis herausfordern, dass es bei der Musik um ihn selbst geht. Diese existenzielle Betroffenheit ist in erster Linie eine Sache des Gefühls. Anders verhält es sich mit dem Sich-Hineinleben in die Musik als eine Form des Mit-Denkens. Dies ist eher ein intersubjektives Moment der Interpretation. Weil es Furtwängler gelingt, die Relationen der Musik hörbar zu machen, verweist seine Interpretation auf das Werk, dem er ein objektives Sein an sich zuspricht. Das Werk geht nicht darin auf, gespielt, d. h. interpretiert zu werden. Es transzendiert die Interpretation. Aber durch diese werden die Ideen des Werkes an den Hörer vermittelt. Musik ist eine Tonsprache, die einen Sinn hat, über den man kommunizieren kann. Was dem Komponisten als Idee beim Komponieren des einzelnen Werkes vorschwebt, kann in einem Wechselspiel von Notentext und klanglicher Interpretation eruiert werden. Furtwänglers Interpretation ist eine Einladung, über Beethovens Werke und was sie zu sagen haben zu sprechen. Darin besteht die immerwährende Aktualität Furtwänglers.[42]

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. (2003): *Gesammelte Werke in 19 Bänden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Ardoin, John (1994): *The Furtwängler Record,* Portland.
Becker, Alexander/Vogel, Mathias (2008): *Musikalischer Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Cook: “*The Conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker, and the First Movement of Beethoven‘s Ninth Symphony”,* in: John Rink (Hg.): *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press 1995, S. 105–125.
Dahlhaus, Carl (2013): *Beethoven in seiner Zeit,* Laaber: Laaber Verlag.
Fischer-Dieskau, Dietrich (2014): *Jupiter und ich*, Berlin: Berlin University Press.
Furtwängler, Elisabeth (2006): Über Wilhelm Furtwängler, Berlin: Atlantis Musikbuch.
Furtwängler, Wilhelm (1996): *Aufzeichnungen 1924–1954*, Zürich/Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag/F.A. Brockhaus.
Furtwängler, Wilhelm (1994): *Ton und Wort*, Zürich/Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag/F.A. Brockhaus.
Furtwängler, Wilhelm (1983): *Gespräche über Musik*, Zürich/Wiesbaden: Atlantis Musikbuch-Verlag/F.A. Brockhaus.
Furtwängler, Wilhelm (1975) *Vermächtnis*, Wiesbaden: Atlantis Musikbuch-Verlag.
Furtwängler, Wilhelm (1964): *Briefe*, herausgegeben von Frank Thiess, Zürich/Wiesbaden: Atlantis Musikbuch-Verlag/F.A. Brockhaus.
Gülke, Peter (2006): *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*: Stuttgart: Metzler/Bärenreiter.
Hacker, Peter (2013): *Wittgenstein: Comparisons & Context*, Oxford: Oxford University Press.
Haffner, Herbert (2006): *Furtwängler*, Berlin: Parthas Verlag.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Martin, Heidegger: (2005): *Vom Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart: Reclam.*
Heidegger, Martin (1997): *Was heißt Denken?,* Tübingen: Max Niemeyer.
Hindrichs, Gunnar (2014): *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp.
Kant, Immanuel (2009): *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Meiner.
Levinson, Jerrold (2003): *Musical Thinking*, in: Journal of Music and Meaning, vol.1, 2003, section 2.
Matzner, Joachim (1998): *Furtwängler und das Tempo*, in: Krahnert, Sebastian (Hrsg): Furtwängler-Studien I, Berlin: Ries & Erler.
Matzner, Joachim (1986): *Furtwängler. Analyse, Dokument, Protokoll*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag.
Schmücker, Reinhold (2014): *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*, Frankfurt am Main: Klostermann.
Theunissen, Michael (1991): *Negative Theologie der der Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Wittgenstein, Ludwig (1984): *Werke in acht Bänden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

1 Vgl. hierzu: https://www.youtube.com/watch?v=TTLm8EsC2KU (aufgerufen am 14.3.2015).
2 Dietrich Fischer-Dieskau: *Jupiter und ich*, Berlin 2015.
3 Eine treffende Zielbeschreibung musikwissenschaftlicher Forschung findet man bei Hans Joachim Hinrichsen: *Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft*, in: Archiv für Musikwissenschaft 57, 2000, S. 81: „In der historischen und systematischen Aufklärung des Zusammenhangs zwischen Kompositions-, Interpretations- und Rezeptionsgeschichte als Rekonstruktion einer Totalität, in der alle Momente in wechselseitiger Bedingung erscheinen, liegt daher ein – noch in weiter Ferne liegendes – Ziel musikwissenschaftlicher Forschung: eine für Historik wie Systematik gleichermaßen einschlägige Aufgabenstellung, die sie sich allerdings erst noch wirklich zu eigen zu machen hätten.“
4 Man denke an den Einfluss Furtwänglers auf Dirigenten wie Daniel Barenboim, Christian Thielemann, Claudio Abbado, Lorin Maazel und Wolfgang Sawallisch. Siehe hierzu: Joachim Matzner: *Furtwängler. Analyse, Dokument, Protokoll*, hg. von Stefan Jaeger, Zürich 1986.
5 Vgl. Elisabeth Furtwängler: Über Wilhelm Furtwängler, Zürich 1997, S. 47.

6 Fischer-Dieskau: *Jupiter und ich*, S. 14f.
7 Vgl. hierzu John Ardoin: *The Furtwängler Record*, Portland 1994.
8 Wilhelm Furtwängler: *Ton und Wort*, Zürich/Mainz 1994, S. 74: „Das Verhältnis zu unserer eigenen Vergangenheit ist uns überall – und nicht zum wenigsten in der Musik – problematisch geworden. Damit bekommen die Fragen der Wiedergabe der Werke dieser Vergangenheit eine früher nicht geahnte Bedeutung, und der Interpret als ihr einziger Vermittler gewinnt eine geradezu verhängnisvolle Wichtigkeit; das Interpretationsproblem wird zu nichts weniger als einer musikalischen Schicksalsfrage.“
9 Wilhelm Furtwängler: *Aufzeichnungen, 1924–1954*, Zürich/Mainz 1996, S. 22: „Je mehr die Fähigkeit des Denkens gestiegen ist, desto mehr ist die des Fühlens zurückgegangen.“ Ebd., S. 334: „Nur der Mensch, der aus sich heraus fühlt, der, unberührt von ‚Beeinflussungen‘, das zu fühlen wagt, was er wirklich fühlt, weiß, was – auch in der Kunst – die Natur, das Natürliche bedeutet.“
10 Aus zeitgeschichtlicher Perspektive ist es auffällig, dass Furtwängler hierbei nicht auf die Philosophie seines Schwagers Max Scheler zurückgreift, der u. a. versucht hat, eine Ethik des richtigen Fühlens philosophisch zu begründen. Es bestehen jedoch viele Ähnlichkeiten zwischen Furtwängler und Scheler in der Frage nach dem Stellenwert des Fühlens in ethischer und erkenntnistheoretischer Hinsicht.
11 Wilhelm Furtwängler: *Vermächtnis*, Wiesbaden 1975, S. 52. Furtwänglers Verständnis des Organismusbegriffes lautet folgendermaßen: „Was ist organisch? Ein Doppeltes ist in diesem Worte einbegriffen. Etwas In-Sich-Lebendes, Abgetrenntes, ein lebendiges, individuelles Wesen, eine Welt, ein Kosmos, eine Atmosphäre – und zugleich etwas, das in den Strom des organischen Geschehens, in den Strom der Generationen eingebettet ist, das damit Zugang zum Unendlichen inmitten seiner Endlichkeit trägt und so über sich hinausweist. Das eine ist so wichtig wie das andere, ja es gehört beides aufs innigste zusammen.
Der unorganischen Fühl- und Denkweise geht das Bewußtsein von beidem verloren. Alles Organische ist immer und überall tief religiös gebunden. Es ist zugleich frei, unabhängig, stolz, denn es ist zugleich das, was Goethe höchstes Glück der Erdenkinder nennt: die Persönlichkeit.“ (*Aufzeichnungen*, S. 262f.)
12 Wilhelm Furtwängler: *Gespräche über Musik*, Zürich/Wiesbaden 1983, S. 80: „Das Gesetz der Improvisation, wie wir es vorhin gekennzeichnet haben als Voraussetzung aller echten Form von innen heraus, verlangt ein völliges Sich-Identifizieren des Künstlers mit dem Werk und dessen Werden.“
13 Furtwängler: *Ton und Wort*, S. 12.
14 Ebd., S. 79.
15 Ebd., S. 80.
16 Theodor W. Adorno: *Musikalische Schriften VI*, Gesammelte Werke 19, Frankfurt am Main 2003, S. 469.
17 Ebd., S. 453f.
18 Alexander Becker und Matthias Vogel (Becker/Vogel: *Musikalischer Sinn*, Frankfurt am Main 2008, S. 17ff.) beschreiben plausibel und überzeugend den schwierigen ontologischen Status der Musik, nachdem der Begriff der Logik als Leitkategorie der Musikästhetik abgedankt hat. Wenn man nach der Bedeutung der Musik mit dem Kriterium fragt, „dass das Musikstück M irgendein X bedeutet“ (S. 17), kommt man zu keinem positiven Ergebnis. Damit stellt sich natürlich die Frage, ob der Sinnbegriff für die Musikphilosophie relevant ist. Sie schlagen die folgenden zwei Gründe einer Beibehaltung des Begriffs vor. Der *erste* Grund ist musikalischer Natur: Die Komplexität eines musikalischen Werkes kann nicht auf eine bestimmte Fragestellung reduziert werden. Der Begriff des Sinnes dient der Bewahrung einer differenzierten Musikauffassung. Der *zweite* Grund ist philosophischer Natur: Wenn die Bedeutungsfrage an der Musik scheitert, kann dies dahingehend gedeutet werden, dass die Frage an sich falsch gestellt ist. Wenn es so ist, führt dies dazu, dass „die Musik tatsächlich zu einer Erweiterung der Philosophie werden könnte“ (S. 20).
19 Ludwig Wittgenstein: *Vermischte Bemerkungen*, in: ders.: *Werkausgabe Band 8*, Frankfurt am Main 1984, S. 550.
20 Gunnar Hindrichs (Hindrichs: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main 2014, S. 215) bemerkt hierzu treffend: „Eine musikalische Repräsentation würde auf das von ihr Repräsentierte referieren. Hierzu müssten mindestens die folgenden Bedingungen erfüllt sein: Die Musik wäre als das repräsentierende Medium von dem repräsentierten Gegenstand unterschieden, und sie würde Gedanken über den repräsentierten Gegenstand ausdrücken, die etwas über ihn aussagen. Beide Bedingungen vermag Musik nicht zu erfüllen.“
21 Siehe hierzu grundlegend Peter Hacker: *Philosophy: a Contribution not to Human knowledge but to Human Understanding*, in: ders.: *Wittgenstein: Comparisons & Context*, Oxford 2013, S. 3–28: “Philosophical understanding consists in possessing an *overview* of a conceptual network that one can bring to bear upon philosophical problems in such a manner that they dissolve, or are answered by a description of the relationships between parts of the network. To put the same point slightly differently, as both Wittgenstein and Ryle did, it consists in the mastery of the logical geography of concepts in a given domain. If one can describe the conceptual landscape, then one can (a) select from, and (b) order, the familiar grammatical rules for the uses of expressions, and (c) present a comparative morphology of uses, in a surveyable representation that will shed light upon the philosophical question, puzzlement or confusion at hand. The ordering of what we know is an ordering of the rules for the uses of expressions with which we are perfectly familiar.” (S. 19f.)
22 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Grammatik*, Frankfurt am Main 1984, S. 41.
23 Wilhelm Furtwängler: Furtwängler conducts Beethoven, Symphony No. 9, Music and Arts 2012. Diese Aufnahme ist nicht mit der Aufnahme von Hitlers Geburtstag zu verwechseln.
24 Für eine Diskussion der unterschiedlichen Aufnahmen, siehe: John Ardoin: *The Furtwängler Record,* Portland 1994, S. 139–149.
25 Vgl. Furtwängler: *Ton und Wort*, S. 253–268.
26 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main 1984, § 523.
27 Mit Nicholas Cook [Cook: “*The Conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker, and the First Movement of Beethoven‘s Ninth Symphony”,* in: John Rink (Hg.): *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press 1995, S. 105–125] verstehe ich die Temposchwankungen nicht als arbiträr (S. 108). Cook vergleicht Furtwänglers

Interpretation von Beethovens neunter Symphonie mit Heinrich Schenkers Analyse und kommt zum Ergebnis, dass Furtwängler die Schenkersche Analyse hörbar macht. Cook schreibt völlig zu Recht, dass Furtwängler “seems to have viewed tempo modification as a kind of window opening directly on musical structure” (Cook, S. 123f.).

28 Es handelt sich hierbei um Zeitdimensionen einer Musik, die sich in thematischen Prozessen ausdrücken. Dies sei, wie Dahlhaus zu Recht betont, keine allgemeine Beschreibung der Musik an sich. Siehe Carl Dahlhaus: *Beethoven in seiner Zeit*, Laaber 2013, S. 118. Vgl. auch die Bemerkungen zum Begriff der Entwicklung, ebd., S. 116f.

29 Siehe Wilhelm Furtwängler: „Alles große ist einfach“, in: ders.: *Ton und Wort*, S. 253–268.

30 Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 2013, S. 118.

31 Otto Klemperer: CD-Aufnahme, Klemperer legacy, Beethoven, Symphonie 9, EMI Classics 1998.

32 Herbert von Karajan: CD-Aufnahme, Beethoven, The 9 Symphonies, Deutsche Grammophon 1963.

33 Reinhold Schmücker: *Was ist Kunst?,* Stuttgart 2014, S. 58, 61f.

34 Vgl. Jerrold Levinson: *Musical Thinking*, in: Journal of Music and Meaning, vol.1, 2003, section 2. Levinson ist der Auffassung, dass das Folgen ein Spezifikum des musikalischen Hörens ist und möchte dies als eine Form des Denkens interpretieren: “To understand music to which one is listening, at bottom, to follow it, that is to experience its evolution in an involved way, exercising certain perceptual abilities and emotional sympathies, anticipating and projecting that evolution, responding appropriately in the moment to each twist and turn. That *following* music – as opposed to *mere* listening or *half*-listening – is a form of thinking is evidenced by the near impossibility of doing any other thinking, of an unequivocal sort, at the same time.” (§ 2.13.)

35 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 2005, § 19: „Das Geschmacksurteil sinnt jedermann Beistimmung an; und wer etwas für schön erklärt, will, daß jedermann dem vorliegenden Gegenstande Beifall geben und ihn gleichfalls für schön erklären solle.“ Für Kant impliziert man mit dem Geschmacksurteil einen Gemeinsinn. Darum heißt das vierte Moment des Geschmacksurteils (§ 22): „Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird.“

36 Wie man dies bewertet, steht auf einem anderen Blatt. Dass der Begriff des Führens aus historischer Perspektive schwer beladen ist, ändert nichts an der Tatsache, dass man bei einer ästhetischen Erfahrung von Musik bereit sein muss, sich kontemplativ in die Musik zu vertiefen, um die Musik sprechen zu lassen.

37 Michael Theunissen: *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt am Main 1991, S. 288.

38 Ebd., S. 291.

39 Ebd., S. 295.

40 Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 2005, S. 2f.

41 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen zur Ästhetik*, Frankfurt am Main 1986, Band II, S. 158f.

42 Theodor W. Adorno hat diesen Sachverhalt treffend auf die schlüssige Formel gebracht (Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, Frankfurt am Main 2001, S. 86): „Das subjektive Moment der Objektivität ist die Interpretation.“

Zum Autor

Dr. phil. Henrik Holm, geb. 1980 in Oslo, Norwegen. Studium der Musik, Theologie und Philosophie an der Universität der Künste Berlin und an der Humboldt-Universität zu Berlin, Promotion (Philosophie) an der Technischen Universität Dresden 2010. 2008-2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Hamburg (Fakultät der Geisteswissenschaften) und Dozent an der Universität Rostock (Theologische Fakultät). Ab 2014 Research-Fellow, Norwegian Academy of Music in Oslo, mit einem Projekt über Wilhelm Furtwänglers Interpretationsästhetik.

Wichtigste Veröffentlichungen (in deutscher Sprache): *Der hörbare Logos in der Musik. Ein philosophischer Versuch über Wilhelm Furtwänglers Interpretationskunst*, Dresden 2015. *Die Künstlerseele Friedrich Nietzsches. Die Musik, das Leiden und die Sternenmoral*, Verlag Text & Dialog Dresden 2013. *Die Unergründlichkeit der kreatürlichen Wirklichkeit. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Philosophie und Wirklichkeit bei Josef Pieper* in der Reihe: Religionsphilosophie – Diskurse und Orientierungen, Dresden 2011.

Kontakt: Henrik.Holm@nmh.no